

ŚWIAT KULIS

WYDAWNICTWO
TEATRÓW
MIEJSKICH

NAKŁADEM
BIURA OGŁOSZEŃ
PAR



ŚWIAT KULIS

DWUTYGODNIK POŚWIĘCONY SPRAWOM TEATRALNYM

WYDAWNICTWO TEATRÓW MIEJSKICH W POZNANIU

ROK I. ZESZYT 13

LUDOMIR RÓŻYCKI

PROFIL MUZYCZNY — (Z POWODU PREMJERY: „PAN TWARDOWSKI")

Na tle współczesnego stylu kompozytorskiego, którego zbytnia krańcowa wybujałość, wkraczająca częstokroć w dziedzinę eksperymentalizmu dźwiękowego pomyślanego teoretycznie, a będącego produktem pracy czysto mózgowej — zaczyna się powoli normować, zastępując realizm muzyczny pierwiastkiem emocjonalnym, nie stając przez to w zbytniej kolizji z założeniami sztuki — profil muzyczny Ludomira Różyckiego znacznie odbija się od ogólnego tła ze względu na charakter jego twórczości.

Nie hołdując jednostronnemu ujmowaniu zagadnień muzycznych, które w wielu wypadkach ciężarem swej struktury paraliżuje naturalny rozwój myśli, a staje się u wielu celem samym dla siebie — kompozytor wysuwa zawsze w swej twórczości czynnik emocjonalny, w rozwijaniu swej intencji twórczej nie zatrzymując się zbytnio nad drobiazgowem opracowywaniem szczegółów. Szerokie rzuty bardziej odpowiadają charakterowi talentu Różyckiego, niż cyzelowanie poszczególnych epizodów dla ich dźwiękowego efektu.

Fantazja kompozytora mieni się barwą swych odcieni, nadając utworom wiele życia. Niedostateczne częstokroć motywiczne wysubtelnienie jest wynikiem temperamentu, który znajduje ujście w żywiołowym pędzie, — rozmachu o grubszych zarysach. Brak upodobania do refleksyjności, do regulowania swych poczynań twórczych za pośrednictwem chłodnego rozumowania ułatwia rozwój symbolizmu, który przesyca twórczość Różyckiego. Będąc przeciwnikiem szablonu i posługiwania się gotowemi formułami technicznemi, forma u niego bywa wynikiem inspiracji, — co stanowi charakterystyczny rys jego twórczości. Ma to i słabą stronę, że często pomysły kompozytorskie rzucane są zbyt bezpośrednio i może pośpiesznie, znajdując realizację swą w kierunku małego oporu. Szczerość jednak, która znamionuje twórczość kompozytora, czyni, iż słuchacz ustosunkowuje się do dzieł Różyckiego żywo. — Działalność kompozytorska naszego twórcy obejmuje zakres szeroki. W dotychczasowym dorobku artystycznym widzimy dzieła symfoniczne, kameralne, fortepjanowe, pieśniarskie i sceniczne. Najpełniej jednak i najwszechstronniej wypowiedział się Różycki w operze.

Posiadając wielkie poczucie sceny, wyczucie malarstwa muzycznego, umiejętność operowania silnemi barwami i linjami pełnemi rozmachu — kompozytor plastycznie ilustruje najdrobniejsze szczegóły scenicznej sytuacji. Nie zatrzymując się zbytnio na wypracowaniu dokładności rysunku w najdrobniejszych szczegółach i subtelnem ich wycieniowaniu — Różycki dąży do wywoływania raczej ogólnego nastroju ilustrującego poszczególne momenty na scenie, mniej może poświęcając

uwagi na rozwijanie rzuconych pomysłów, melodyjnych pod względem rytmicznych urozmaiceń, harmoniczno-kontrapunktycznych zabarwień lub tematycznych przeróbek. Posiadając wysoko rozwinięty zmysł dramatyczny oraz nerw sceniczny przy umiejętności dekoracyjnego malowania muzycznego i nadzwyczaj śmiałe pomysły w operowniu instrumentacyjnemi efektami — nic dziwnego, że i jako kompozytor sceniczny Różycki zajmuje poważne stanowisko wśród ogółu współczesnych kompozytorów ogóno-europejskich, przyczyniając się w wybitny sposób do rozwoju naszej sztuki teatralnej.

Pierwszy utwór sceniczny, jaki Różycki światu ukazał — „Bolesław Śmiały" był terenem, gdzie operowy talent kompozytora zajaśniał w całej swej wielkości. Rozmach dramatyczny o wielkim częstokroć w stylu Wagnerowskim napięciu, przy jednoczesnem szczerem, lirycznem wynurzeniu się, a barwnej, żywej instrumentacji — uczyniły, iż dzieło to stało się gdyby zwiastunem nowej dla operowej twórczości epoki.

W drugiej swej operze „Meduza" — ukazuje Różycki już inne swe oblicze. — Przenosząc się do epoki renesanasowej Italji zrywa z ociężałością niemieckiego dramatu i oddaje się melodji w stylu włoskiego belcanta wykazując bogactwo liryzmu o pięknej, szlachetnej linji.

„Eros i Psyche" jednak przysporzyła najwięcej rozgłosu kompozytorowi otwierając mu wrota wszystkich niemal pierwszorzędnych scen europejskich. W dziele tem Różycki wypowiedział się najpełniej, najwszechstronniej, wykazując rozległość skali swego duchowego dynamizmu.

W operze „Casanova" kompozytor uderzył w strunę komedjową, dając wiele groteskowości i lekkości oraz dowcipu muzycznego, oblekając je w piękną szatę instrumentacyjną.

„Beatrix Cenci" — według Słowackiego — pomyślana jest szeroko, z dużem napięciem dramatycznem, może rzucona zbyt szkicowo, jednak przekonywująco, o silnem emocjonalnem podłożu.

Wreszcie „Pan Twardowski" szósty utwór sceniczny, obecnie w Poznaniu wystawiony — to najpopularniejsze dzieło Różyckiego, które przebiegło przez wszystkie europejskie sceny. Oparte na tematach ludowych posiada wiele barwności, oryginalności, tanecznego rozmachu, instrumentacyjnej pomysłowości, wybornej ilustracyjnej charakterystyki. Balet ten przy dobrej inscenizacji i odpowiednio ujętych ewolucjach tanecznych może liczyć na każdej scenie na długotrwałe powodzenie, co niechybnie nastąpi i u nas, dając możność szerokim warstwom społeczestwa zaznajomienia się z twórczością Ludomira Różyckiego.

Wieńczysław Brzostowski.

ZYGMUNT WOJCIECHOWSKI

DYREKTOR OPERY POZNAŃSKIEJ

Na wieść, że ojcowie miasta powierzyli buławę hetmaństwa operowego na przyszły sezon panu Zygmuntowi Wojciechowskiemu, cenionemu od lat wielu kapelmistrzowi orkiestry Teatru Wielkiego — pospieszyłem natychmiast do jego cichego przed próbami gabinetu w gmachu Opery, by zobaczyć zbliska tego władcę tonów i w reflektorze wywiadu ukazać czytelnikom „Światu Kulis" od frontu niejako tę piękną męską postać naszego — młodego Dyrektora — którą publiczność zna tylko od pulpitu — z rzymskiego profilu niejako i poznaje po bujnych plecach i niemniej bujnej grzywie artystycznej czupryny, widnej z nad balustrady orkiestry — gdy jej właściciel wydaje ciche, tajemnicze oznaki orkiestrze i solistom. —

Ileż takich kampanij stoczył zespół naszej orkiestry pod wodzą pana Dyrektora — pytam śmiało, by wejść odrazu in medias res?

„Dziewięćset pięćdziesiąt wieczorów mam poza sobą przy pulpicie Teatru Wielkiego — w których sześćdziesiąt różnych oper, przeważnie t. zw. wielkiego repertuaru — wprowadziłem w światło nicznego przeżycia".

Jak na nowicjat w tem kapłaństwie muzycznem p. Dyrektora — to pokaźne pozycje i fachowy trening na szefa sztabu, zwłaszcza sztabu, którego skład i zespół zna się z koleżeńskiego współżycia wielu lat i rekognoskowanie terenu już zbyteczne — dodaję.

— Istotnie — map orjentacyjnych nie potrzebuję, bo w tym bastjonie krużganków znam niejako każdą cegłę; a zresztą na różnych frontach bywał człowiek z batutą i bagnetem, grał sonaty i słuchał najstraszniejszej sonaty i rapsodji pod Verdun. — Symfonja życia z takich się składa akordów — dodaję — i w całej naszej doli — dumni możemy być, że jesteśmy z pokolenia, które wchłonęło w swą duszę bezmiar przeżyć i wrażeń, a których finałem: hejnały naszej niepodległości! Gdyby w dniach młodości jakaś wróżka powiedziała entuzjaście muzyki a ówczesnemu studencikowi w Krotoszynie, że będzie kierownikim wielkiej, polskiej opery w Poznaniu — czyżby mały Zygmuś Wojciechowski nie był oszalał?

— Tak — mało sobie na codzień uświadamiamy tę radość, ten cud. W słowach zamknąć on się nie da, ale w muzyce naszych polskich mistrzów brzmiał ten patos wiary w przyszłość i naszą niezłomność.

— A jaki był stosunek Pana do muzyki w młodości?

— Chowałem się w Krotoszynie, gdzie ojciec był dyrygentem chórów — więc wyrosłem w atmosferze muzyki i pieśni, która wznosiła duszę dziecka ponad atmosferę małego miasteczka — w świat uniwersalizmu. Sam, jako chłopczyk 6-letni próbowałem swych sił nawet kompozytorskich, a później z wielkiem zamiłowaniem, jako gimnazjasta prowadziłem orkiestrę amatorską i chóry młodzieży, bo Prusacy nie pozwalali na zorganizowanie nawet gimnazjalnego chóru.

— A pierwsze zetknięcie się Pana z wielką muzyką — z operę?

— Niezapomniane to przeżycie i serdeczne wspomnienie — gdy jako 12-letni studencik ujrzałem naszą „Halkę" na scenie w Poznaniu pod dyrekcją Lelewicza. Nowy jakiś świat piękna i cudu otwarł się wówczas przedemną i może być, że ten przypadek czy wypadek zadecydował o kierunku przynajmniej mych marzeń na przyszłość najbliższych lat uczniowskich.

— A jednak spełniły się marzenia zapalonej główki?

— Entuzjazm łamie przeszkody! Wyjechałem po gimnazjum do Hamburga, gdzie w Konserwatorjum Wolnego Miasta pod dyrekcją Fiedlera uzyskałem dyplom z kontrapunktu i kursu fortepianowego — a na popisie dyplomowym grałem — pamiętam dziś — C-mol koncert Beethovena — ku zadowoleniu krytyki sprawozdawców. Trzeba było myśleć i o materjalnej stronie studenckiego żywota — więc stałem się korepetytorem różnych śpiewaków, a między niemi sławnego tenora włoskiego Pennorini'ego. Podobnie później w Monachjum, gdzie kontynuowałem moje studja muzyczne w Akademji Królewskiej — pomagałem sobie lekcjami u hr. Tyszkiewiczów, których wdzięcznem sercem wspominam zawsze.

— Czy w czasie studjów Pana w Monachjum byli Polacy liczniej reprezentowani w Akademji?

— Raczej w malarskiej akademji wrzało życie kolonji polskiej; u nas prócz mnie studjował nasz Pawlak i prof. Drzewiecki. Na bujne życie akademickie nie było zresztą czasu, bo studja absorbowały siły i czas zupełnie, zwłaszcza, że szczęśliwe konjunktury osobistych znajomości pozwoliły mi wglądnąć w tok spraw opery królewskiej i zapoznać się z biegiem pracy wielkiego teatru. Byłem nawet na owem przedstawieniu upamiętnionem śmiercią dyrektora Motla, tkniętego paraliżem na stanowisku dyrygenta wieczoru.

— Przypuszczam, że pańskie sympatje dla Monachjum przetrwały wojnę i jej skutki, bo piękna rezydencja Wittelsbachów jest jedynem niemieckiem miastem,

w którem Polak czuje się swojsko — w atmosferze sztuki?

— Ostatnio troje wakacji spędziłem nad Izarą; korzystając z osobistych przyjaznych stosunków z obecnym dyrektorem opery Knappertzbuschem wyjeżdżałem tam na owocne studja.

— A jakież były losy Dyrektora po ukończeniu studjów — Jego „Wanderjahre“ — zapytuję.

— Do teatru, mimo dyplomu, trudno mi było zaraz się dostać — więc zaangażowałem się do kwintetu kameralnego na 3 lata, zwiedziłem kawał świata; przez Holandję, Francję (gdzie brałem jeszcze lekcje u sławnego pianisty Schmitza), Hiszpanję, Egipt, zjechaliśmy do Szwajcarji. Tutaj zaskoczyła mię wielka wojna a urzędnicy konsulatu niemieckiego tak długo skakali koło mego „poczucia obowiązku wobec ojczyzny“, że musiałem ulec słodkim namowom i wyjechać do Poznania.

— Nie na wilegjaturę chyba?

— Trudno odpoczynkiem dla muzyka nazwać pruski mundur i front pod Verdun i walki na bagnety. Od losu tysięcy dobrych żołnierzyków-komilitonów wybawił mię towarzysz żołnierza: tyfus. Wyzdrowienie i znów front — wyjazd po ranę w nodze tym razem, długa kuracja i rekonwalescencja w Poznaniu — dzięki której doczekałem się powstania wielkopolskiego, w którem wziąłem udział z bronią w ręku przy oswobodzeniu Poznania. Odznaczenie otrzymane za tę walkę pozostanie najcenniejszym zaszczytem życia. Przy organizowaniu opery polskiej, objąłem obowiązki kapelmistrza i trwam — jak pan widzi. Oto i grzechy mojego żywota.

— Wdzięczni będą nasi czytelnicy za te interesujące szczegóły bogatych przeżyć pana dyrektora, choć ledwie szkicowo będę je mógł reprodukować, ale proszę w imieniu naszej wybitnie operowej publiczności poznańskiej o garść informacji z dziedziny obecnego swego władztwa i krainy operowych możliwości pod kierownictwem Dyrektora.

— Repertuar z dobrą muzyką, wykonany przez zespół zgrany, ofiarny i dający maksimum swego wysiłku zapewni operze, jako instytucji kulturalnej, trwałe powodzenie. To jest teza pewna, a moją [illegible]ecą będzie zrealizować ten ideał repertuaru i zespołu . Na razie czynię, co mogę, angażuję, uzupełniam nasze grono nazwiskami takiemi, jak Bojar-Przemieniecka z Warsz. Opery, i T. Orda, p. Z. Fedyczkowska ,p. Zathey, p. Mela Grabowska, kapelmistrz Z. Latoszewski i inne jeszcze nazwiska, kształtujące się w mgławicy pertraktacji. W sprawie debiutów wprowadzam zasadniczą zmianę, mianowicie próby debiutantów odbywać się będą na scenie z orkiestrą a nawet w kostjumie. Mam nadzieję, że w ten sposób uniknie się niespodzianek i rozczarowań wzajemnych — przed któremi nie może ochronić próba odbyta w pokoju i przy fortepianie.

— A repertuar — zapytuję?

Pan Dyr. Wojciechowski czyni gest Lohengrina z arji: „nie sollst Du mich befragen“ — lecz wnet uśmiecha się dobrotliwie i wskazuje na gdańską szafę z partyturami — mówiąc:

— Niech pan spojrzy i rozgrzeszy dyrektorskie serce! Oto drzemią na setkach kilometrów anten nutowych uśpione melodje Moniuszki, Nougensa, Różyckiego, Paderewskiego, Weinbergera, Adama, Pucciniʻego, C. Saint-Saensʻa, Respighiʻego, Ł. Kamieńskiego — rzeczy nieznane Poznaniowi i wielkim głosem wołają, bym je wprowadził na scenę: „Hrabina“, „Quo vadis“, „Manru“, „Wszystko dla króla“, „Samson i Dalila“, „Śpiąca królewna“, „Damy i Huzary“ — nie mówiąc już o gwarnym ludku operetkowym.

Lecz ponad wszystkiem góruje pietyzm Dyrektora dla Moniuszki i kult dla jego genjuszu?

— Istotnie „Hrabiną“ w reżyserji Urbanowicza, otwieramy godnie sezon 1-go września, a w czerwcu poświęcimy tydzień festivalowi moniuszkowskiej muzyki z gościnnemi występami najwybitniejszych śpiewaków i dyrygentów. W tym okresie zamierzam w Parku Sołackim dać plenerowe przedstawienie opery Nougensa „Quo vadis“ — jako nowość Poznaniowi.

— Jakież zmiany zamierza jeszcze Dyrektor wprowadzić?

— Koniecznością nieodzowną jest w naszej Operze obudowa orkiestry — ze względu na poprawienie akustyki, zharmonizowanie instrumentów lepsze i uniknięcie refleksów świetlnych, idących z orkiestry na zaciemnioną widownię. To dla muz niejako, a dla P. O. publiczności wprowadzamy stały abonament, rzecz praktykowaną dziś wszędzie. Teatr zyskuje przez to własną elitę, — a abonenci pewność własnych miejsc!

Staropolskiem „Szczęść Boże" w zbożnej pracy i trudach — wypada mi zakończyć ten wywiad — dodaję na rozstanie ze sternikiem śpiewającej nawy pod kolumnami. **H. Szczerbic.**

P. S. Okładkę zdobi fotografja dyr. Wojciechowskiego.

WYWIAD Z P. ZYGMUNTEM NOSKOWSKIM

Z panem Noskowskim mam zasadniczo ściślejszy kontakt niż z wielu innymi artystami Teatru Polskiego. Urządzamy nieraz duety „Kwitnącego słowa" w Radjo Poznańskiem. Duet taki polega na tem, że ja każę słuchaczom na słowo wierzyć w wielkość takiego czy owego poety, zmarłego przed całkiem czcigodnym kęsem czasu, a p. Noskowski ekspresją słowa dokazuje tego cudu, że rzeczywiście wierzą. Mimo tego kontaktu właśnie jakby naprzekór wszelkiemu logicznemu



wnioskowaniu nie udawało mi się od paru miesięcy zaaranżowanie z p. N. wywiadu. Wreszcie dopiąłem swego. Siedliśmy przy stoliku w „Warszawiance".

— Co, czy miałem wrodzony pociąg do sceny? — rzekł p. N. — Naturalnie, a właściwie możnaby to nazwać słuszniej wrodzoną lekkomyślnością, którą usprawiedliwia chyba dziedziczne obciążenie scenicznemi skłonnościami nawet po kądzieli. Rozpocząłem mą artystyczną karjerę w Poznaniu, byłem później w Warszawie, w Łodzi, jako reżyser w Krakowie, znów w Łodzi, tym razem jako dyrektor teatru i przez krótki czas pedagog.Założyłem tam szkołę dramatyczną, ale jeszcze prędzej ją zamknąłem, materjał był do niczego.

Rozmowa zboczyła na temat kształcenia aktora. Nie można powiedzieć, żeby p. Noskowski był zachwycony.

— Dzisiaj młodzież uczy się kilku, czy kilkunastu ról, ale nie fachu. A potem tak, jak ktoś, kto kombinacją kilku ziółek leczy wszystkie choroby ale na medycynie się nie zna. A mimika, pożal się Boże. Pamiętam, jak dawniej dostawało się temat. Mąż podejrzewający żonę szuka listów w jej biurku i dwa rozwiązania: znajduje corpus delicti, lub nie znajduje. A im krótsza droga od drzwi do biurka tem trudniejsza. Trzeba było wygrać tę scenę, tę niemą pauzę — która dzięki wygraniu stawała się głośniejszą od najgłośniejszych słów. —

Tu pan Noskowski opowiada scenę z jakiegoś rosyjskiego przedstawienia. Kobieta opuszcza kochającego ją mężczyznę. Gra tego ostatniego jest właściwie wyrażona cała w zabawie laseczką.

— Tyle lat upłynęło od tej pory i tyle przedstawień widziałem a ta scena została mi jak żywa w pamięci.

Zrecztą do teatru rosyjskiego ,będącego en vogue w chwili obecnej nie odnosi się zgoła entuzjastycznie.

— To wszystko już było na Zachodzie — mówi — Stanisławski przeszczepił to do Rosji a statąd wraca jako wielka inowacja. w Przeżycie. — Przed trzydziestu dwu laty już się o tem mówiło. Zawsze tak grałem. Dziś nie można zresztą grać inaczej. Co innego znów za czasów Bałuckiego, typ stwarzało się zewnętrznie i wszystko w porządku. Minęła pora na typki. Dziś zewnętrznie człowiek podobny jeden do drugiego. Kiedy dawniej waliło się szminkę funtami na twarz, dziś charakteryzację ledwie się szkicuje. Wąsy broda to wszystko arsenał starożytności. Nie wiem czy pan pięciu brodaczy policzy w Poznaniu. Dziś trzeba typ stwarzać od wewnątrz.

Znów wróciliśmy do teatru rosyjskiego, potem przeskoczyliśmy do hiszpańskiego, później do iberyjskiej literatury, stąd do polskiej, mówiliśmy o Bandrowskim o Zegadłowiczu. Czas mijał.

— Trzeba ruszać — rzecze p. Noskowski. — Na zakończenie zaś przerwanej biografji dodam, że w myśl zasady głoszącej, że zbrodniarz wraca na miejsce zbrodni i ja wróciłem do Poznania i zamierzam tutaj odprawić swój jubileusz.

Jot..

RECENZENT I PUBLICZNOŚĆ

(Z ROZMÓW ZE SOBĄ SAMYM)

Gdy ostatnim razem wspomniałem na tem miejscu, że „zwyczaj rozpisywania się o aktorach gasnął i teraz znajduje się w agonji", przez myśl mi nie przeszło, że zrobi się z tego agonja teatru. Wyszło to bowiem tak: „... i teatr znajduje się w agonji". Tego nie twierdzę i nie twierdziłem nigdy. Przeciwnie, jestem zdania, że staruszek jest jeszcze wcale czerstwy i niejednego z nas przetrzyma. Zaznaczam to dla ścisłości, no i po to, aby czytelnik niniejszego artykułu nie wszystkie niedorzeczności kładł na karb autora.

Zatem, szanowni państwo, okazało się poprzednim razem, że mojem zdaniem re-

cenzja, czyli dziennikarska ocena gry, nie jest ani potrzebna, ani przydatna aktorowi. Czasem słyszy się, że potrzebuje jej kto inny, mianowicie publiczność i tem usprawiedliwia się np. rozbieranie per longum et latum ról, granych przez aktorów, którzy dziesiątki albo setki podobnych przed widzami tego samego miasta grali. Pisze się rzekomo dla tego, że „publiczność ma prawo dowiedzieć się jak kto grał", czyli ma prawo do otrzymania recenzji z gry aktorów.

Przedewszystkem musimy z bólem przypomnieć sobie, że nikt nie dowie się z recenzji, jak aktor grał ,a tylko jak się recenzentowi podobał. Gdyby było inaczej, to przeczytawszy dwie sprzeczne recenzje — a często się to zdarza, bo zdarzać się musi — widz musiałby przyjąć za pewnik, że aktor grał równocześnie i źle i dobrze — co byłoby trochę trudnem do wykonania. Ale o jaką publiczność idzie? Jeżeli o tę, która poznaje sztukę z pism ,a do teatru nie chodzi, to o jej „prawie" wogóle niema mowy. Skoro jej nie jest potrzebnym teatr, to po co ma czytać recenzje? Co do publiczności chodzącej, to w istocie widz często lubi zestawić swoje wrażenie z wrażeniem kogoś innego i chętnie o aktorach ze znajomymi rozprawia, czyli można przyjąć, że chciałby rozmówić się także z recenzentem. Otóż przypuszczam, że widz jest człowiekiem inteligentnym i gdy np. o jednym aktorze coś w recenzjach zobaczy, o innych zaś nic, to zrozumie, że o tamtych nic ważnego do powiedzenia nie było. Widocznie grali tak jak mogą i potrafią. Nasza ulubiona komiczka zawsze narobi tyle śmiechu ile może — ani mniej ani więcej. Nasz sympatyczny amant zawsze roztacza cały wdzięk, na jaki go stać. To jego funkcja życiowa, nie potrafi inaczej, ale po co pisać o tem zdarzeniu po raz setny, skoro wraca ono z regularnością rachunku za elektryczność? A już gdy idzie o takie krytyczne rozbiory, jak że p. X. „wywiązał się starannie ze swej roli", a pani Y. „dostrajała się do ca-



„Maman do wzięcia" — pp. Żbikowska i Wierzejska.

łość", to nigdy nie dam się przekonać, aby widza trzeba uważać za tumana, który sam tego nie spostrzeże, zwłaszcza że gdy nie spostrzeże, to i tak dziura w niebie się nie zrobi.

Pozostaje co innego. Stosunek czytelnika do pisma. Czytelnik — czy chodzi do teatru czy nie chodzi — ma prawo dowiedzieć się, kto w sztuce grał. Wprawdzie ma to w komunikatach teatralnych, ale za swoje 20 groszy powinien być obsłużony jak najwygodniej. Niech więc nie szuka daleko, niech ma pod ręką. — Trzeba też mieć trochę kurtuazji dla przyszłego historyka teatru. Jan Lorentowicz wydał niedawno swoje świetne, wielce pouczające warszawskie recenzje i spotkał się z wyrzutem ,iż wymienił tylko niektórych aktorów, — tak jak mu się po premjerze właściwem wydało — ale całej obsady nie podał. Wyrzut jest słuszny. Można zapytać czy historykowi teatru jest koniecznie potrzebne wiedzieć kto grał trzeciego gościa, albo drugiego lokaja — ale to już niech sam historyk ex cathedra rozstrzygnie.

Do tego wyliczenia zatem trzeba ograniczyć owe mityczne „prawo czytelnika do recenzji". Nazywam je mitycznem, bo jest ono, według mnie, niczem innem, jak jednem z usprawiedliwień obyczaju, aby recenzent musiał aktorom stawiać cenzurki za każdą rolę, bez względu na to, czy mogli w niej coś ciekawego pokazać i czy pokazali. Zwyczaj ten gaśnie, a z nim razem upadają wszelkie na jego poparcie wymyślone „prawa do recenzji". Inna rzecz, że nie wygasł wcale obowiązek sprawozdawcy, aby o aktorach pisać — jest to wszakże obowiązek względem siebie samego. Z jakich źródeł płynie i w czem znajduje wyraz, o tem powiem w następnym, już na szczęście ostatnim dyskursie ze sobą samym.

Witold Noskowski.



„Maman do wzięcia" — pp. Żbikowska i Boelke.

TEATR A RZEKOMA JEGO KONKURENCJA

Pod wpływem kolejno pojawiających się wynalazków, powstaje raz poraz popłoch wśród miłośników i fachowców teatralnych. Woła się tedy niemal konwencjonalnie: „Teatr jest zagrożony; koniec teatru". Uderza się na alarm bez głębszego zastanowienia się i niekiedy budzi się podejrzenie, czy poza parawanem takich rozpaczliwych biadań nie zamierza się ukryć poprostu braku zdolności twórczej oraz inwencji w teatrze. Winowajcą był początkowo film niemy, potem radjo, wreszcie ostatnio film dźwiękowy.

Kto jednak bliżej zastanowił się nad tym problemem i potrafi uświadomić sobie właściwe zadanie i elementy artystyczne sceny, ten obaw takich nie podziela, gdyż rozumie, że trzy wymienione najnowsze zdobycze techniki, nietylko nie zaszkodzą sprawie teatru, lecz mogą sprowadzić ją na nowe tory rozwoju, ku wielkiej przyszłości.

Teatr bowiem będzie zmuszony oddać radjofonji i filmom te wartości i elementy ,do których sobie nieprawnie dotąd rościł pretensje, zachowując tylko te, które stanowią jego istotę i treść. W ten sposób pod presją życia odbywa się powolny proces oczyszczania teatru od elementów obcych, a nawet szkodliwych, tych elementów, których niewłaściwa obecność w teatrze jest zapewne przyczyną dzisiejszego kryzysu teatralnego. Teatr silił się bowiem na rzeczy, których z racji swych technicznych warunków i konieczności immanentnych dać nie mógł. Bo nie może być on ani realistyczną fotografją życia, ani źródłem sensacyjnych emocyj, ani rozrywką.

Gdy pojawiły się pierwsze artystycznie wartościowe filmy nieme, nikt nie potrafił zrozumieć, że powstaje nowa, autonomiczna sztuka, nie mająca z teatrem nic wspólnego, oddzielona wyraźną linją demarkacyjną praw artystycznych. Nie można do filmu wprowadzać teatru i na odwrót. Dziś nie jest to już dla nikogo nowością, odkąd Karol Irzykowski w swej głęboko ujętej książce p. t. „X-ta Muza" ustalił wewnętrzne elementy sztuki filmowej, wykazując ich dla teatru heteronomiczny charakter.

Teatr zamiast wysnuć z tego dla siebie odpowiednią naukę i wyzbyć się aspiracyj, któremi film zawładnął lepiej i całkowicie, zaczął naśladować sztukę kinową. Tendencja ta ujawnia się w grze aktorskiej, w fakturze dramatycznej, a nadewszystko w reżyserji. Teatr dobrowolnie oddał się w niewolę obcej sobie sztuki. I stąd zapewne dzisiejszy artystyczny kryzys teatru.

W każdym razie film uświadomił nam, że w teatrze należy wyzbyć się realistycznych dekoracyj oraz akcji o skomplikowanych efektach sytuacyjnych. W tej dziedzinie film zapanował niepodzielnie.

Nie tak duże dla siebie niebezpieczeństwo widzi teatr w szeroko rozwijającej się radjofonji. Lecz jednak tu i owdzie pojawiają się głosy, jakoby radjo odstręczało publiczność od książki, estrady i teatru. Ściśle sporządzone statystyki zadały jednakże kłam tym twierdzeniom, wykazują bowiem, iż od czasu istnienia broadcastingu wzmaga się najwidoczniej poczytność książek oraz frekwencja w salach koncertowych i teatrach.

Radjo, jako sztuka wyłącznie słuchowa, budzi zamiłowanie do słowa jako dźwiękowego wyrazu myśli i uczucia. Z tych względów jest sprzymierzeńcem teatru, którego głównym, podstawowym elementem jest przecież mówione słowo i jego muzyka. W zgiełku współczesnego życia zatracało się poczucie słowa, radjo je na nowo wskrzesza wśród szerokich warstw społeczeństwa i w ten sposób przysparza teatrowi zwolenników.

Wprawdzie usiłuje radjo stworzyć własną sztukę dramatyczną, tworząc t. zw. słuchowiska, ale faktura takich dramatów musi siłą rzeczy być oparta na odrębnych podstawach czyli działa na .innych zupełnie f ormach estetycznych. Słuchowisko jest dramatem słuchowym dostosowanym do warunków mikrofonu w tym sensie, że kulisy w teatrze mają zastąpić

kulisy dźwiękowe, wywołujące u radjosłuchaczy złudzenie obrazu i sytuacji, na tle której odbywa się akcja. Słuchowisko więc stanowi splot muzyki słowa z wizualnością słuchową. Jego pole działania jest dość ograniczone. Teatr natomiast stwarza zupełnie inny akord wrażeń, złożony z muzyki słowa, giestu, linji i barwy. Dramat sceniczny i słuchowisko radjowe są przeto sztukami odrębnemi, raczej się uzupełniającemi. Kto nauczy się słuchać słuchowiska, ten chętnie pójdzie do teatru. atru.

Największe niebezpieczeństwo zdawało by się, grozi teatrowi ze strony filmu dźwiękowego. Trudno narazie przewidzieć, w jakim kierunku rozwinie się film dźwiękowy, to jednak można przypuszczać, że sztuki teatralnej nigdy nie zastąpi. Z charakteru jego wynika, że dać może jedynie tylko realistyczny wycinek życia. Fragmentaryczny szmat życia bez syntezy symbolicznej. Realizm sytuacji, realizm słowa i realizm tła — oto cecha dominująca. Faktura filmu dźwiękowego ma wyłącznie charakter powieściowy, nie zaś dramatyczny, działa więc na innych płaszczyznach oraz w innych wymiarach artycznych.

Wielkość, wiekuistość i potęga teatru polega natomiast na jego zdolności syntetyzowania zjawisk życiowych. Scena jest filtrem, przez który przesypują się przypadkowe i przemijające atrybuty życia, a pozostaje mistyczny, boski sens człowieczestwa, odwiecznie trwały i tajemniczy. Dekoracje nie są po to, by dawały złudzenie rzeczywistości, lecz uwydatniają za pomocą linji, płaszczyzny i barwy nurtujące na dnie mówionego słowa mistyczny sens. Dramat sceniczny nie jest ilustracją życia, lecz pieśnią o życie, apoteozą jego pozaczasowych i pozamiejscowych wartości. Tego spojrzenia wnętrznego na człowieka i świat nie może dać nam ani film niemy, ani film dźwiękowy, ani wreszcie radjowe słuchowisko.

Jeżeli więc teatr zechce wyzbyć się ambicji dorównania filmowi, jeżeli wszystkie swoje środki artystyczne, jak giest, słowo i dekoracje, skieruje w właściwym kierunku, jeżeli będzie uczciwie, świadomie i wiernie spełniał swoje odwieczne zadania, pozycja jego będzie zawsze dominująca i niewzruszona. Bo teatr nie jest wynalazkiem; jest naturalnym wyrazem ludzkiej duszy i ludzkich pragnień. Jest zjawiskiem biologicznem. Zenon Kosidowski

W SŁUŻBIE SZTUKI I POEZJI

(JÓZEF KOTARBIŃSKI)

Nasza literatura teatrologiczna przedstawia się jak wiadomo nader skromnie, tem skrzętniej godzi się zanotować wszelką nową pozycję bibljograficzną w tej dziedzinie, zwłaszcza jeśli chodzi o książkę tak zasłużonego artysty i działacza na polu teatralnem, jak zmarły niedawno Józef Kotarbiński.

„W służbie sztuki i poezji" jest rodzajem pamiętnika, a raczej w objektywnym naogół tonie utrzymanej kroniki repertuarowej Teatru Miejskiego im. J. Słowackiego w Krakowie z lat od 1899 — 1905, t.j. sześcioletniego okresu dyrekcji J. Kotarbiskiego. Autor zwięźle omawia repertuar sześciu kolejnych sezonów swej pracy szkicując sposobem recenzenta krótką charakterystykę sztuki z punktu widzenia teatralnego, gry aktorów ,odnoszenia się krytyki i publiczności. Szczególniej te dwa ostatnie momenty są bardzo interesujące dla poznania gustu pewnej epoki i pewnego środowiska w odniesieniu do teatru. Warto też zwrócić uwagę na specjalne warunki wytężonej pracy, w jakich pracował ówcześnie zespół krakowski. Liczba premjer wynosiła ponad czterdzieści rocznie, w czem połowa mniej więcej przypada na polskich autorów, średnio grano sztukę pięć razy, nieraz po dwóch, trzech razach można ją było już zdjąć z afisza; do

„szlagierów“ należało dwanaście przedstawień „Odrodzenie“ Schöntana i Koppel Enfelda, a zupełnymi wyjątkami było „Wesele“ (21 przedst.) lub „Kopciuszek“ (34).

Obszerniejsze miejsce poświęca autor takim ważkim wypadkom w dziejach teatru, jak premjery Wyspiańskiego i występy H. Modrzejewskiej. Śmierć nie pozwoliła Kotarbińskiemu skończyć tej książki, urywa się ona na piątym sezonie; lukę uzupełniła żona zmarłego artysty p. Lucyna Kotarbińska na podstawie notatek i recenzyj. Niestety nie mogła uzupełnić rozdziału w którym Kotarbiński zamierzał specjalnie omówić zasługi poszczególnych członków pracującego z nim zespołu. Bądź co bądź przedstawia zamkniętą całość i stanowi ciekawy dokument dla historyka teatru.

jot.

W temże wydawnictwie F. Hoesicka ukazały się ostatnio następujące dzieła z zakresu teatru, które kolejno omówimy w „Świecie Kulis“.

Helena Modrzejewska. Napisał F. Siedlecki.
Mieczysław Frenkiel: Księga jubileuszowa.
Jan Lorentowicz: Dwadzieścia lat teatru.

6 „WESEL“ W TEATRZE SZKOLNYM NA PWK

I CO Z TEGO WYNIKA

Na przestrzeni niespełna miesiąca widzieliśmy w Teatrze Szkolnym na P. W. K. Sześć wesel: mazurskie, wileńskie, wołyńskie (dwukrotnie), krakowskie i góralskie. Bogaty materjał obserwacyjny, tem więcej, że każde z nich inscenizował zespół z innej części Polski i z innego środowiska społecznego. Uczniowie seminarjów, gimnazjów, studenci uniwersytetu i wreszcie lud wiejski z Wołynia lub z Podhala.



Trudno oprzeć się pokusie wysnucia z tego pewnych wniosków, które zresztą niejednokrotnie narzucają się wprost.

Oto przedewszystkiem, jeśli chodzi o spostrzeżenia dotyczące strony obrzędowej — mimo różnych i odmiennych szczegółów zasadnicze ramy wesela są zawsze te same. Ten sam swat, orędownik spraw serca i... posagu, te same pożegnania rodziców, domowych kątów, pieca, progu itp., te same oczepiny i po powrocie z kościoła zabawa i tańce „od ucha do ucha". Stąd refleksja, zbyt śmiała oczywiście w ogólnem zastosowaniu i może tylko w tej dziedzinie jakieś uzasadnienie mająca: o większej jednolitości ludu polskiego, — niżby się to myślało.

Ale nie o to właściwie chodzi. Inscenizacja — to jest sprawa w tych widowiskach najciekawsza. Od skrajnie realistycznej aż do literacko-stylizowanej. I najróżniejsze kombinacje, — a te właśnie najbardziej charakterystyczne.

N.p. „Wansiele mazurskie" ułożone i odegrane przez uczniów seminarjum w Siennicy. Dwa elementy: realistycznie ujęty obrzęd i wybrane ustępy z poezji Lenartowicza. Elementy sprzeczne, to też w wykonaniu rozpadły się, nie złożyły — choć same dla siebie przedstawiały rzetelną wartość.

Albo „Wesele góralskie" wykonane z ogromnem powodzeniem przez lud podhalański z Poronina, również próbowało pogodzić realizm scen ludowych tchnących prawdą i pięknych z tendencją scen moralistycznych, propagujących najzacniejsze zresztą idee społeczne, ale tylko... pożytecznych. Rzadko piękne z pożytecznem, zwłaszcza jeśli na tem drugiem leży nacisk, stworzy artystyczną całość.

Typ inscenizacji bardziej jednolitej przedstawiały inne wesela, więc realistyczne i dokładnie wierne było wesele wołyńskie ludowego teatru regjonalnego z Wołynia. Wypadło bardzo ciekawie, choć wykonawcy w większości pierwszy raz w życiu widzieli kolej, gdy jechali do Poznania. Mniej do pierwowzoru zdołało się zbliżyć z swojem weselem wołyńskiem Liceum Krzemienieckie. Za to sceny ludowe „Wansiela mazurskiego" i wesela góralskiego były bez zarzutu.

Stylizowane było „Wesele Krakowskie". Ale stylizowane z poszanowaniem prawdy ludowej i ze zrozumieniem efektu scenicznego przez Jędrzeja Cierniaka, mistrza teatru ludowego. Więc nie czuło się żadnego fałszu, choć on tam, jak w każdej stylizacji, był. Za to widowisko rwało wprost oczy i nie pozwalało spokojnie usiedzieć, tyle ze sceny buchało barw, tonów i uciechy.

Cóż z tego wynika?

Że w każdym typie inscenizacyjnym można osiągnąć efekt piękny — byle był jednolity i ze zrozumieniem rzeczy zrealizowany.

A porównanie stopnia uczuciowości różnych weselisk, a ich muzycznej wartości, a choreograficznej (mało znanej!), a dekoracyjnej, a kostjumowej — tyle różnych zagadnień, niemożliwych do rozwiązania odrazu, postawiło owe sześć wesel Teatru Szkolnego na P. W. K., który skoczywszy właśnie pierwszy swój sezon (od 15. V. do 15. VII.) obiecuje drugi na wrzesień. Czekamy!

Quis.

Z GŁOSÓW PRASY

Jaskółka" opera liryczna G. Pucciniego.

Boje toczone w Paryżu i Wiedniu już od połowy osiemnastego stulecia z wpływami opery włoskiej, która dusiła w zarodku wszelkie poczynania w tej dziedzinie kulturalnej ze strony poszczególnych narodów, miały na celu nietylko walkę z wykonastwem operowem włoskiem, lecz także zmierzały do wytrącenia z ręki kompozytorów i librecistów włoskich tego prawdziwego monopolu. Chodziło zatem zarówno o własnych śpiewaków, którzy mieli śpiewać w ojczystym języku, jak o utorowanie drogi muzycznej narodowej twórczości. Jak wiadomo, walka była niezmiernie ciężka. Włosi bowiem byli urodzonymi niemal wirtuozami w śpiewie, słoneczny i łagodny klimat Italji dawał też niemało tych przepięknych materjałów głosowych z natury już importowanych. Wielką estymą musiała się cieszyć sztuka wokalna włoska, skoro Fryderyk Wielki wyrażał się w ten sposób, że „woli słuchać rżenia konia,

Odbitka z albumu „Gwiazdy Sceny i Ekranu"



Firmie Henryk Żak

w dowód uznania za pierwszorzędne wyroby,
a zwłaszcza za niezbędną „Przemysłówkę"

d. 13 III 1928 r.
Warszawa

Marja Balcerkiewiczówna

Dedykacja art. p. Marji Balcerkiewiczówny dla firmy Henryk Żak

niż śpiewu niemieckiej śpiewaczki". Czasy niewątpliwie zmieniły się. Stagione operowe włoskie na scenach niewłoskich jest dzisiaj rzadkością, jakkolwiek nikt ze śpiewem obeznany nie zaprzeczy, że kunszt wokalny z językiem włoskim zespolony) we Włoszech największy swój stopień doskonałości osięgnął i zachował go do naszych czasów.

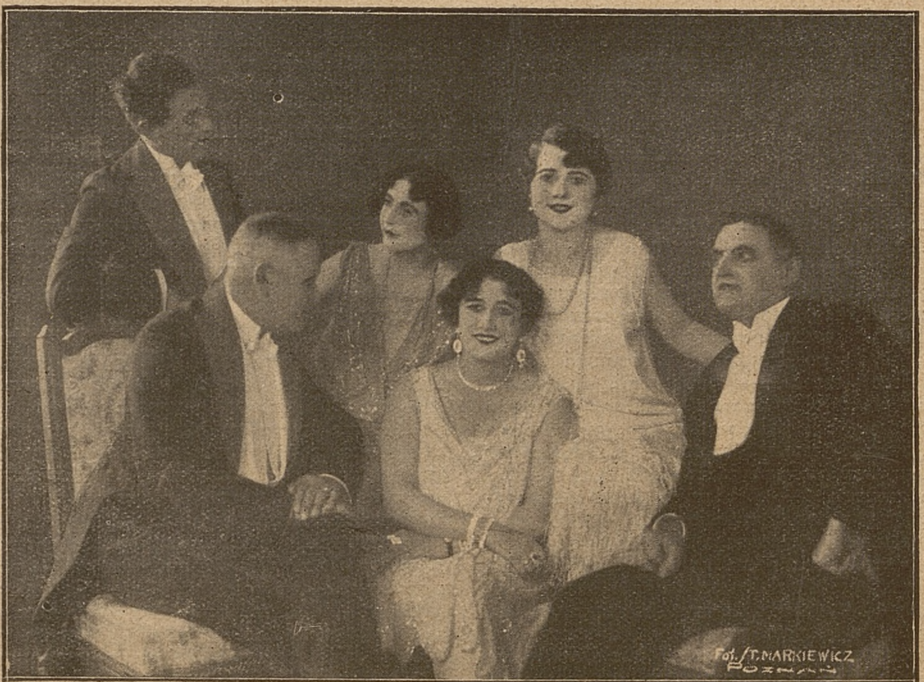
Tak samo, jak trudno nie przyznać, że w twórczości samej operowej zawsze jeszcze Włosi prym wodzą. Bo czyż genjalny Verdi, pomimo wielkiego rozszerzenia skali środbitną rolę, jako czynnikowi wyrazu dramatycznego, podaje jednak w każdej swej operze dostateczny żer arjowy dla pięknych śpiewacką, choć niektóre z jego utworów (jak „Cyganerja") wymagają od nich dużej pewności muzycznej. Trud sowicie opłaci się, gdyż publiczność przepada za bohaterami głosów. Ma przeto za sobą bezwzględnie brać „Toski" czy „Cyganerji". Opery Pucciniego są przecież tak łatwe do przełknięcia, partytury ich przeważnie jednogłosowo opracowane i tak przejrzyste, bez cienia prawie ro-



„Jaskółka" Pucciniego na scenie T. W.

ków ekspresji teatralno - muzycznej i pewnej przychylności u publiczności teatralnej dla nowych prądów estetycznych nie pozostał tym najulubieńszym dla niej i dla śpiewaków kompozytorem operowym? A jeszcze twórca „Traviaty" nie zamknął swych strudzonych powiek, gdy już wypływa inny Włoch na pełne morze powodzenia, Puccini, uczeń Bazziniego i Ponciellego. To nazwisko autora, niezażywających wielkiego powodzenia oper „Villi" i „Manon", staje się z ukazaniem się „Toski", „Cyganerji" i „Madame Butterfly" synonimem ulubieńca publiczności i śpiewaków, zawsze łasych na popis wokalny w arjach. Bo Puccini, pomimo całego swego pokostu nowoczesnego kompozytora, który dysonansowej harmonji powierza wyboty kompozytorskiej, że najmniej estetycznie wyrobiony słuchacz odpowie żywym oddźwiękiem na namiętne i silne w wyrazie zwroty muzyczne autora „Jaskółki". Nie jest on przytem ani werystą á la autorzy „Cavallerji" i „Pajaców", tła ludowego zręcznie unikając, ani też nie jest zwolennikiem solidnego opracowania partytury á la Verdi. Korzenie jego twórczości tkwią przedewszystkiem w nim samym, jest wybitnie oryginalnym, urabiając swój styl, przyczem najbliższym pozostanie zawsze muzie operowej francuskiej. Tych cech nie brak też „Jaskółce", w którą Puccini wkłada dużo liryzmu, sobie właściwego, tłumacząc nastroje dwojga zaślepionych w sobie kochanków. Rzekoma komedja liryczna więcej posiada jednak li-

ryzmu, niż pierwiastka komedjowego. Chociaż autor „Jaskółki“ z widoczną tendencją zbliża się w wielu miejscach swojej przejrzystej, jak szkło partytury do stylu niemal operetkowego i to nie nawet nowoczesnego, bo Lehar czy Fall niejednokrotnie dochodzą niemal do wymogów utworów operowych. Jest to dobrowolne wyrzeczenie się autora bogatszych środków arsenału muzycznego, aby przystosować się do lekkiej osnowy „Jaskółki“. Że jednak libretto Adamiego jest może dość poetyczne, ale bardzo ślamazarne, więc lina Dudiczówna, która i wokalnie (z wyjątkiem ustępów dramatycznych) postawiła swoją ostatnią kreację dość wysoko. Temwięcej, że libretto opery nie wymaga okazania większego temperamentu aktorskiego. Z wadliwą dykcją walczy p. Dudiczówna najczęściej z widocznym skutkiem. Dla p. Stanisława Drabika rola namiętnego kochanka sprawiała pewne trudności aktorskie. Było tu więcej z bohatera operowego, niż z żyjącego człowieka. W produkcji wokalnej naszego sympatycznego tenora nie dostawało tego



Zespół „Jaskółki“ w Teatrze Wielkim.

słuchacz nie wie doprawdy czego się imać. Pociesza się zatem myślą, że opery Pucciniego są najczęściej krótkie, a gorąca miłość zwykle długo nie trwa, tembardziej, że kompozytor jest niesłychanie oszczędny co do szafowania nowemi pomysłami muzycznemi. Reminiscencji z „Madame Buterfly“ i z „Manon“ i z „Toski“ tak wiele. Prawda, że Puccini niewielkiemi środkami jak jednym instrumentem na tle dyskretnie stonowanej orkiestry umie wywołać często bardzo subtelny nastrój w „Jaskółce“ (pod koniec aktu drugiego) lecz nie każdy słuchacz jest skłonny do wspomnień w tak nieskomplikowanej formie podanych. Wiele uroku wniosła na scenę przedstawicielka roli tytułowej p. Halina Dudiczówna

gładkiego melosu opery włoskiej, który winien by łzając miejsce szorstkości brzmienia. P. Aniela Szlemińska, odgrywająca rolę nieprawdopodobnie śmiałej, wobec „państwa“ pokojówki mogła razić rubasznością pewną swego exterieur, intonacja czasem też nie dopisywała. Czemu nie zajęto czemś tych panów pod oknem? Dobrze byłoby też, gdyby przynajmniej jednym ruchem przedstawiono nieznanego człowieka gościom zgromadzonym w salonie. Wątpimy bardzo, aby audytorjum musiało dowiadywać się koniecznie, że korepetycje w naszym teatrze odbywają się przy pianinie, cierpiącem na poważny „rozstrój“. (r. l.)

(Dziennik Pozn. z d. 6. VII. 17)

PIŚMIENNICTWO MUZYCZNE

Perjodyczne piśmiennictwo muzyczne do niedawna jeszcze było u nas dość ubogie. Mieliśmy wprawdzie liczne pisemka wydawane przez rozmaite zrzeszenia lub związki, nie wykraczały one jednak przeważnie poza zakres informacyjno - kronikarski. Rozwój jednak naszej myśli muzycznej, pogłębienie jej przez historyczne jej ujęcie, badanie odleglejszych okresów i rzucenie pojęciowego pomostu między przeszłością a teraźniejszością — zmuszało naszych badaczy do umieszczania swoich dociekań w pisemkach, intelektualny charakter których znacznie odbiegał od poziomu ukazujących się traktatów. Myśl naukowa nie miała odpowiedniego swego rezonansu w fachowem piśmiennictwie.

A poważniejszej lektury domagano się coraz usilniej.

Pomiędzy ludźmi myślącymi coraz bardziej zaczęła przenikać świadomość, że perspektywa historyczna jest konieczna dla wyrobienia sobie syntezy pawnych pojęć muzycznych, że znaczenie form i stylów najodleglejszych nawet epok nie określa się przez nas współczesnych wartością jedynie historyczną. Przeciwnie, obecnie, gdy twórcza myśl muzyczna zagalopowuje się częstokroć zbyt daleko w swych nowatorskich eksperymentach, gubiąc po drodze to, co stanowi właściwą istotę sztuki, — mimowoli, instynktownie przeszłość nabrała jeszcze większego znaczenia. Jeśli dziś sztuka w swej zasadniczej, ideowej treści z czasów z przed stu czy dwustu laty posiada jednak dla nas artystyczne znaczenie — to dlatego, że zawiera wysoką swą wartość emocjonalną, dowodząc o uniezależnieniu się ducha ludzkiego od czasu. Jeśli współczesna nasza kultura muzyczna nie stoi jeszcze na należytym stopniu swego rozwoju, — to dlatego, że myśl naukowa posiada zbyt mały jeszcze dostęp do „praktyków" muzycznych, bardzo zresztą niejednokrotnie uzdolnionych, zapatrzonych jednak zbyt ściśle w krąg swych bezpośrednich czy to instrumentalnych, czy teoretycznych studjów.

Mamy przed sobą „Kwartalnik Muzyczny" — pismo poświęcone teorji, historji i etnografji muzyki pod redakcją znanego wybitnego muzykologa, profesora Lwoskiego Uniwersytetu Dra Adolfa Chybińskiego i cenionego kompozytora prof. Kazimierza Sikorskiego (Warszawa, wydawnictwo Stowarzyszenia miłośników muzyki).

Na wstępie tego wydawnictwa redakcja pisze: „Obcując z przeszłością, biorąc z niej wartości, które przetrwały wieki, badając życie i dzieła dawnych mistrzów„ wnikając w istotę ich ducha twórczego — stwarzamy mocne podwaliny, na których talent, umiejętność i praca budować będą gmach twórczości współczesnej. Bez tych trwałych podstaw kultura muzyczna naszego kraju nie może się normalnie rozwijać". Jest to gdyby motto tego pisma.

Brak miejsca uniemożliwia nam danie najogólniejszej choćby charakterystyki podnoszonych tam tematów. Zaznaczyć tylko można, że kwartalnik ten należy dziś do najpoważniejszych polskich czasopism muzycznych, uderzając w założeniu swem w sedno rzeczy. Rozpatrywanie twórczej myśli muzycznej pod kątem widzenia ciągłości dziejowej jako przyczynowego związku na przestrzeni wieków jest rękojmią, że zagadnienia muzyczne ujęte zostaną w sposób syntetyczny, rozjaśniając niejedne mroki w dziejach myśli muzycznej.

Drugiem pismem, które obok „Kwartalnika Muzycznego" wymienić należy jest miesięcznik: „Muzyka" pod redakcją Mateusza Glińskiego (Warszawa — wydawnictwo własne).Nie ma ono charakteru ściśle naukowego, postawione jednak jest poważnie, redagowane żywo z uwzględnieniem nietylko aktualnych, bieżących spraw, a rozpatrywanych z wielką znajomością rzeczy, — lecz i głębszych, zasadniczych zagadnień. Wśród autorów przewijają się i nazwiska znanych indywidualności muzycznych obcych narodowości, których artykuły są dobrym pomostem pomiędzy naszą myślą a ogólno-europejską. Wydana staraniem tejże redakcji zbiorowa monografja „O romantyźmie" dała nadzwyczaj ciekawe wyniki w zakresie pojmowania danego zagadnienia, a ostatni zeszyt „Muzyki" poświęcony zbiorowej pracy o muzycznych instrumentach jest przyczynkiem do nakreślenia snych instrumentów, związanych organicznie tradycjami przeszłości.

Druk ukończono 18 lipca 1929

Adres Redakcji: *Sekretarjat Teatru Polskiego w Poznaniu.* — Redaktor *Emil Zegadłowicz*
Sekretarz Redakcji: *prof. Henryk Szczerbowski.*

Czcionkami Drukarni Wydawniczej Franciszek Krajna. Poznań, ulica Strzałowa nr. 2a

PRZYGODA REPORTERA.

Królowa holenderska ,będąc niedawno w jednym z miast, zwiedzała instytucję filantropijną, dostarczającą obiadów ubogim ludziom. Przy tej sposobności wyraziła życzenie obejrzenia spiżarki. Kierowniczka zakładu zastosowała się do życzenia królowej, otworzyła drzwi.... skąd wyszedł młody człowiek, onieśmielony i czerwony jak rak... Wszystkie spojrzenia złośliwie skierowały się na kucharkę, kiedy przemówił młody człowiek: — Wasza Królewska Mość raczy mi wybaczyć dzisiaj pierwszy mój debiut reporterski; schowałem się w spiżarce, by móc podać w swoim dzienniku szczegóły wizyty Waszej Królewskiej Mości. — Możesz dodać młody człowieku, żem cię gorąco pochwaliła za poczucie obowiązku zawodowego —odpowiedziała, śmiejąc się królowa. — Tak, ale ja — oświadczyła kucharka — wytoczę mu proces za skompromitowanie mnie! — Ciężki jest nasz zawód, westchnął młody dziennikarz.

DOBRZE WYCHOWANA MISTINGUETTE.

Słynna pieśniarka paryska Mistinguette opowiada chętnie dzieje swojej młodości. Starając się upiększyć swoją biografję, fanfaronuje w sposób fantastyczny, jakby ogólnie nie było wiadomo, że rozpoczęła karjerę, jako mała midinetka, a młodość spędziła w nędzy.

Razu pewnego opowiadała w kole uczestników wesołej biesiady: „Kiedy miałam lat 10, umieszczono mię w wytwornym budynku klasztornym ,znajdującym się w zakładzie wychowawczym dla sfer arystokratycznych. Przez 4 lata byłam małym świętoszkiem, ale gdy miałam wrócić do domu, nagle wybuchła cała moja złośliwość, dotąd powstrzymywana. Rodzice wysłali po mnie staruszka 70-letniego, przyjaciela rodziny. Zaledwie go ujrzałam w salonie konwersacyjnym, wpadła mi szatańska myśl do głowy — uwieść staruszka I oto moja pierwsza miłość i pierwsza wielka przygoda! W podróży mój czcigodny mentoor już po 2 godzinach prosił o moją rękę. Nieco później poznałam współtowarzysza podróży — generała emerytowanego, którego również skokietowałam. Postanowiłam moich siwych amantów odmłodzić, podjudzając ich nawzajem na siebie. Zazdrość to najlepszy środek odmładzający, skuteczniejszy niż zabieg Woronowa! — Figiel się udał.

Mając lat wtedy 14 wyczułam, że mojem powołaniem i specjalnością jest grać rolę Zazanny między starcami. Mam wrażenie, że szczególnie starzy mię uwielbiali. — Nieprawdaż, panie d'Auriac? Niech pan powie, czy w tej historji mojej pierwszej miłości jest coś niezwykłego?

Siwy pan d'Auriac, stary i wytworny bywalec, odczuł boleśnie cios, ale odparował go następującemi słowy: — Nie, moja droga Mistinguette, nie widzę w tem nic osobliwego. Jedynie, co mnie trochę zaskoczyło jest to, że pani była w dobrym instytucie i... że panią ktoś trochę wychowywał....